

ХОРИЗОНТИТЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

М. Б. Храпченко (Москва)

1

Понякога сближават или дори смесват художествения образ с образа като непосредствено отражение на предметния свят, на жизнените процеси в човешкото съзнание. При това се подчертава общото у тях — пряката им адекватност на действителността. Обаче тези явления не само не са еднозначни, но в известен смисъл са и нееднородни. Докато образът в неговото първично, общгносеологическо значение представлява снимка на околния, наблюдаван от човека свят, художественият образ е резултат от сложна преработка на жизнените впечатления, наблюдения. Неговата същност зависи преди всичко от това, че той съдържа обобщение на действителността, на човешкия опит. С това са тясно свързани своеобразието, характерът на адекватността между художествения образ и развиващата се действителност. Значителното образно обобщение неизмеримо по-широко и по-дълбоко схваща жизнените явления, отколкото непосредственото им възприятие. То разкрива в тях начала, които запазват значението си в продължение на много дълго време, дори често в продължение на много векове.

Но художественият образ нерядко изразява и илюзии, обществени предразсъдъци, заблуди. И това е също своего рода обобщение на социалния, психологическия опит, което възниква закономерно при определени исторически условия. Ето защо проблемът за адекватността между художествения образ и действителността е твърде сложен и се решава различно от въпроса за съотношението между жизнените процеси и „първичния“ образ. В различни свои особености „първичният“ образ и художественият образ се разкриват като съществено различаващи се един от друг феномени.

Образното усвояване на действителността е особена и важна област от духовната дейност на човека, на която е присъща поразителна многоликост. Но как в тази многоликост, в необикновеното богатство на нейните форми да различим основните качества на художествения образ, които дават възможност да се открият много негови разновидности, които нерядко малко си приличат? Иначе казано: къде е същността на художествения образ, каква е неговата социално-естетическа функция? Изглежда, че е най-просто да се тръгне по следния път: трябва да се намери някаква равнодействаща на различните му реализации, някакъв общ знаменател и после в зависимост от необходимостта — да се прибави към него един или друг конкретен „числител“. В резултат, можем да се надяваме, ще бъдат характеризирани както най-важните черти на художествения образ, така и качества на отделни негови видове. Обаче, ако разгледаме отблизо този път, ще видим, че той не само е много труден, но и съдейки по всичко, не води до желаната цел. И не води до нея ето защо.

Първо, съвкупността от оригиналните видове и форми на художествения образ, създадени в различните области на световното изкуство в продължение на столетия, е толкова широка и обемна, че едновременно ѝ осмисляне и приваждане към общ знаменател са практически неосъществими. Но най-важното се заключава в това, че „остатъкът“, получен след такава операция, в действителност може малко да допринесе за изясняването на образното усвояване на света. Редукцията, която се извършва в дадения случай, представлява крайно опростяване и на самото явление, и на неговата научна интерпретация. Прибавянето към общия знаменател на „конкретен“ числител дори отчасти не променя положението на нещата, макар само поради това, че отделните компоненти в изкуството никога не се съединяват механически.

По-плодотворен способ за решаването на проблема ми се струва изтъкването на онези важни начала в образното творчество, които, макар и нееднозначно, се проявяват обаче в различни области на изкуството. Характеристиката на тези начала, свойства, от една страна, и изясняването на техните нееднородни съчетания помежду им в едни или други сфери на художествената култура, от друга, струва ми се, дават възможност да се разбере единството и многоликостта на образното творчество. За разлика от неговото еднолинейно редукционно разглеждане този път може да се нарече системно-диференциален.

Като изхождаме от различни аспекти при възприемането и оценката на явленията на изкуството, можем да набележим доста голям брой качества на образното творчество. Обаче, ако вземем пред вид неговите връзки с действителността, неговата социално-естетическа функция, струва ми се, целесъобразно да разграничим преди всичко следните четири определящи „стихии“ на художествения образ, или по-точно сфери на неговото разкриване: а) отражение и обобщение на основните свойства, черти на действителността, на човешките представи за света, разкриване сложния духовен живот на хората; б) изразяване на емоционално отношение към всичко, което е обект на творчество; в) реализиране на идеала, съвършения, на красотата на живота, природата, създаване на естетически значим предметен свят; г) вътрешна нагласа на възприемане у читателя, зрителя, слушателя, присъща на образното творчество и свързаната с тази нагласа потенциална сила на естетическо въздействие, което отделният образ и изкуството като цяло винаги са оказвали и оказват върху неговите „потребители“.

Всяко от посочените качества представлява важна страна на образното творчество; тяхното широко разкриване обуславя именно многостранността, обемността на естетическото усвояване на света. Но тези качества, както вече бе отбелязано, в отделни видове и жанрове на изкуството се съединяват помежду си нееднозначно. Трябва да подчертаем, че това главно обстоятелство обикновено се игнорира от изследователите, които се стремят да се ограничат предимно с търсене на равнотежаващото начало на различни по структурата си явления в художествената култура.

Широко разпространение получи мисълта: изкуството не е нищо друго освен разнообразно познание на живота. Понякога към това се прибавят и разсъждения относно принципиалната близост между художественото творчество и науката. И като че ли трябва да става дума само за различни форми на познание на действителността. В тези разсъждения истинското е смесено с лъжливото. Безспорно е, че в такива видове изкуство като литературата, живописата, театъра, киноизкуството и някои други отрасли от естетическата дейност на човека познанието на света е изходният момент на художественото творчество. Това познание обаче има свой специфичен, различен от този в науката характер.

Същевременно е съвсем неправилно положениата, отнасящи се до едни изкуства, да бъдат пренасяни механично върху други. Например едва ли може да се говори за активни познавателни процеси по отношение на архитектурата и още по-

вече по отношение на приложните изкуства. По самия си характер тези изкуства не си поставят такъв род задачи. Съдържание и определящ стимул в творческата дейност на архитектите, на майсторите на приложните изкуства е създаване на такава предметна среда, която съчетава красотата, хармонията заедно с практическото предназначение на изгражданите здания, предмети. Това, разбира се, изобщо не означава, че в произведенията на архитектурата, на приложните изкуства не намират възплъщение социалните идеи, духовните стремежи, естетическите вкусове на обществото. Обаче за разлика от активното познание на живота, изразявано в други области на художественото творчество, архитектурата и приложните изкуства отразяват чертите на духовния живот на хората, отразяват го посредством разкриване образите на прекрасното, на съвършеното.

От тази гледна точка ми се струва важно не само да се характеризира своето образието на изкуството — като цяло, съпоставено с другите сфери на човешката духовна дейност, — но и непрекъснато да се има пред вид спецификата на отделните видове изкуства, по-специално що се отнася до отражението на живота. Едностраничното осветление на този проблем нерядко довежда не само до съществени теоретически грешки, но и до неверни творчески решения. Изхождайки от универсалното схващане за познавателната роля на изкуството, критиците нерядко предявяват напълно еднакви изисквания към произведения от различни области на художествената култура, еднакви преди всичко от позицията на техните живи връзки с действителността. Но да се изравнява в този смисъл, да кажем, художествената проза и балетът означава действително да не разбираме нито едната, нито другата сфера на художествената култура. Следва да отбележим, че съвременното хореографско изкуство притежава много по-големи възможности, отколкото понякога ни се струва. Неговите големи творби съдържат значителни художествени обобщения. Да си припомним например такива спектакли като „Ромео и Жулиета“, „Спартак“.

Но въпреки това литературата и хореографията не само по различен начин предават жизнените процеси, духовния мир на човека, но и синтезират в много отношения различни явления от човешкия бит и съзнание. Това става и тогава, когато хореографията се основава върху литературни произведения. Сферата на балета е преди всичко одухотвореност на стремежите, на поривите на хората, това е красота на човека, на неговата душа, на неговото тяло, красота, която често се разкрива чрез дълбоко драматични и трагедийни колизии. Ето защо е съвсем неоправдано да очакваме от балета това, което може да бъде изобразено и изразено в прозата или например в произведенията на киноизкуството, също както би било удивително да предполагаме, че прозата и кинематографът ще започнат да се съревновават с хореографията, с най-големите ѝ завоевания.

Всяко от изкуствата притежава свои художествени средства, свои възможности за отразяване на различните страни от човешкото битие, за въздействие върху духовния свят на хората. И ако това не съществуваше, не би съществувала и необходимост от различни видове художествена култура. В писмо до един от своите адресати Ф. М. Достоевски заявява: „Относно Вашето намерение да извлечете от моя роман драма, то, разбира се, аз съм напълно съгласен, пък и съм приел като правило никога да не преча на такива опити; но не мога да не Ви обърна внимание, че почти винаги такива опити не се удаваха, поне напълно. Има някаква тайна в изкуството, според която епичната форма никога няма да намери съответствие в драматичната. Аз дори вярвам, че за различните форми на изкуството съществуват и съответни редове на поетически мисли, така че една мисъл никога не може да бъде изразена в друга, несъответстваща ѝ форма.“¹

¹ Ф. М. Достоевски й. Писъма. Т. III. Academia, М.—Л., 1934, с. 20.

Своеобразието на всяка област на изкуството, разбира се, не означава обособеността им една от друга, не е пренятствие към тяхното широко взаимодействие, което е отразено в най-различни видове. Като особено цялостно явление на духовното творчество на човека изкуството се налага, когато се съпостави с другите сфери на съзидателната, творческа дейност на хората. Когато под различни предлози бъде подценена спецификата на изкуството, неизбежно се стига до принижаване на ролята му в духовния живот на обществото. Не можем да се съгласим например с теорията, според която изкуството и науката се отличават едно от друго само по формата на схващане на действителността. Обаче художественият образ съвсем не е външна обвивка на истината, която може да бъде изразена и по друг начин. В неразривното единство на своето съдържание и форма той представлява обобщение на явленията от живота. Известно е, че значителният художествен образ е творческо откритие, обогатяващо духовната култура на човечеството.

Принципиално важна особеност на произведенията на изкуството е синтетическият и същевременно личен подход на художника към жизнените явления. Синтезиращата роля на естетическото усвояване на действителността се разбира различно от различните изследователи. Често тя се третира като възсъздаване на цялостния облик на света. Понякога виждат особеностите ѝ в това, че разкриването на истината в изкуството е убедително само по себе си и не изисква логически доказателства. От тази гледна точка истината на изкуството е своеобразен паралел на истината, утвърждавана в науката.² Но, както току-що отбелязахме, активното познание и пресъздаване на цялостния облик на света не е съдържание на редица области в изкуството. Пък и в тези изкуства, чиято специфика се състои в изображение на различни страни от действителността, то не представлява ненарушим, всеобщ закон.

Що се отнася до теорията за извънлогическото разкриване на истината в изкуството, тук голяма трудност представлява изясняването на въпроса, какво е това истина в изкуството и главно — доколко понятието истина може да се разпростре върху всички сфери на художественото творчество. Универсалното значение на това понятие за изкуството не може да бъде потвърдено с факти.

Синтезиращият характер на естетическото усвояване на света според мен се проявява преди всичко в това, че извършващите се в действителността процеси, социалното битие, духовният живот на човека се характеризират не посредством последователно *описание* на техните черти, а посредством *подбиране* на определен комплекс свойства, качества, който разкрива в тези явления забележителното в едно или друго отношение. Този комплекс нерядко е съвсем противоречив. Казаното се отнася и до онези видове изкуство, чието своеобразие се състои не в изображението, а в изразяването на човешките преживявания, в създаването на естетически значима предметна среда. Синтезиращият подход, присъщ на естетическото усвояване на действителността, има влияние и върху разнообразни представи за света, включително и върху илюзорните, фантастическите, върху идеите от иреален характер. Олицетворението на представите и идеите, от които още от древността често се е ползувало и се ползува изкуството, обикновено се представя във вид на единен комплекс от различни начала и черти (божествени сили, сили на злото и разрушението, митологически същества и др.), пресъздаван по законите на един или друг вид изкуство.

Художественият образ, неговото създаване включват в себе си момент на анализ. Той се проявява преди всичко в творческия процес по време на подбиране на съществени черти, оценяването на тяхното значение в процеса на сливането им в единно цяло. Но анализът нерядко е важно звено и в завършения художествен

² Е. Л. Фейнберг. Искусство и познание. — Вопросы философии, 1976, бр. 7.

образ. Така в литературните произведения често на аналитично разкриване се подлага поведението на героя, неговите преживявания, взаимоотношенията му с другите герои и т. н. Но образът в своите съвсем нееднопосочни видове клоии към синтез. И именно поради това, че се налага като обобщение на действителността или на представите за нея, синтезът заема в образното творчество господстващо място. По-подробно този въпрос ще бъде разгледан в следващия раздел на работата ми.

Сега трябва да подчертая неразделността на синтетическия подход и личното отношение на художника към живота в образното му усвояване. Художникът създава своите произведения не като безстрастен, хладен наблюдател, а като човек, който дълбоко се вълнува от това, което става в света, който се интересува от живота, от неговото развитие, неговите проблеми. И тогава, когато вниманието на майстора-творец е привлечено от отделни забележителни събития, епизоди от човешкия живот, той ги разглежда от гледна точка на неговото общо съдържание, развитие и същевременно от позицията на своето индивидуално виждане на света. Тук именно се кръстосват личното отношение и синтетическият подход на художника към действителността. Едното и другото — в различни проекции — включва в себе си разкриването на живота като цяло, възприемането му като обект, който предизвиква определени емоции, чувства.

Едва ли е необходимо да обосновавам тук тази мисъл — че личното възприемане на живота от художника не може да се уеднаквява със субективистките възгледи за действителността. В изкуството понякога намират израз и такива възгледи. Обаче позволаването върху жизнената правда, горещият стремеж да бъде изразена тя с критериите, които позволяват на големия майстор да избягва, ако не винаги, то често, въздействията на някои неверни представи и предубеждения върху неговата творческа дейност.

Отношението на художника към обекта на творчеството и тясно свързаната с него емоционална атмосфера на произведението се проявяват в различните му компоненти. Първостепенно значение тук има водещата идея на творбата, която оказва влияние върху подбора на жизнения материал, върху характера на неговото претворяване, върху структурата и съотношението на образите. В тясно съприкосновение с идеята се намира пронизващата произведението основна тоналност, която създава присъщия му господстващ емоционален колорит. Въпреки определена близост между идеята и основната тоналност те съвсем не са тъждествени явления. Докато водещата идея обуславя общия поглед върху обекта, върху съдържанието на творчеството, основната тоналност се разкрива в емоционалната наситеност на художествената творба.

В литературните произведения, в произведенията на редица области в изкуството заедно с основната тоналност изпъкват и други, родствени ѝ, а нерядко и съществено различни от нея тоналности, които създават сложен рисунок на емоционалните напрежения. Реализирането на системата от нееднозначни тоналности в значителна степен разкрива емоционалната атмосфера на творбата като цяло.

Основната тоналност има непосредствено отношение към жанра на художествените произведения като съвкупност от техните идейно-конструктивни качества. Когато казваме, че това е комедия, а това — социално-психологически роман, че друго е героическа спопея или лирическа поема, тук в известен смисъл се характеризират и особеностите на основните тоналности на разглежданите творби. Естествено, че емоционалната атмосфера на всяка от тях съвсем не се изчерпва с изтъкването на тези общи нейни качества. Във всяка творба тя притежава свои конкретни динамически качества, които се съчетават с индивидуалното ѝ жанрово своеобразие.

Трябва да подчертаем, че художественият образ не само носи върху себе си отпечатъка на доминиращия тон на произведението и така или иначе е включен

в системата на реализираните в него тоналности. Сам той, възплъщавайки жизнената, психологическата правда, изразява също и възприемането ѝ в определено емоционално осветление. Важна черта на художествения образ е своеобразният емоционален коефициент, емоционалният ракурс на разкриване явленията на човешкия живот. Сливайки се с характерните свойства на обекта на творчеството, емоционалният коефициент ги прави по-релефни и впечатляващи.

Особено ясно този емоционален ракурс се разкрива в произведения, рисувачи рязко различаващи се един от друг образи. Такива са например Борис Годунов, Самозванец и Варлаам, Чацки и представителите на фамусовска Москва, Пискаръв и Пирогов в „Невски проспект“ и т. н. Докато в едни от тези характери са подчертани драматическите или дори трагедийните начала, другите се изграждат върху основата на стремителни психологически преходи и превращения (Григорий Отрепов — Самозванец), в някои преобладават комичните черти. Но всеки образ, притежаващ свой емоционален коефициент, представлява органическо звено в единната структура на художественото произведение. Емоционалната му атмосфера, изградена от нееднородни съставки, притежава същевременно онова вътрешно единство, което играе важна роля за въздействието на произведенията върху читателите, зрителите, слушателите.

Не е трудно да видим, че отношението към живота, емоционалната оценка на неговите явления, на различните форми човешка дейност, човешка психология често непосредствено се сплитат с възплъщението на съвършеното, на идеала, на красотата. Обаче тези естетически качества съществуват и самостоятелно, независимо от оценката на конкретните жизнени процеси, съществуват в безкрайно разнообразни свои разновидности. Както вече се каза, стремежът към съвършеното, към хармонията, красотата е неотменна особеност на образното творчество. Но този стремеж се осъществява по своему във всяка област на изкуството. С особено впечатляваща сила и изразителност действителното творчество на красотата се отразява в архитектурата, приложните изкуства, музиката, хореографията. Но докато в архитектурата и приложните изкуства то излъква в своята непосредствена, пряка форма, в музиката и хореографията това свойство се разкрива неразривно съчетано с други творчески начала, оставайки постоянен компонент на тези сфери на художественото творчество.

Известно е, че музиката е способна да изрази и изразява много сложни човешки мисли и чувства — от тихата, пасторална радост, нежната лирика до потресаващи душата трагедийни преживявания и конфликти. Музиката е по-малко склонна към предаване на сатирично-хумористично възприемане на явленията от действителността, но и то нерядко намира възплъщение в музикални образи. При всичко това хармонията и красотата като определена норма, вътрешен ориентир постоянно и ясно се отразяват в музикалните произведения. Това може да се каже и за изкуството на танца.

По-сложно е съотношението между красотата и жизнената правда в такива области на художествената култура като литературата, театъра, киноизкуството, живописата. Нали тези видове изкуство изобразяват най-различни страни от човешкото битие, отделят голямо внимание за разобличаване на долното, отвратителното, безобразното, което съществува в реалната действителност. Би било, разбира се, наивно да търсим непосредствено възплъщение на хармонията и красотата във всяко от множеството художествени произведения, чийто патос се състои в критикуване на социалното зло и несправедливостта, в разкриването на обществената дисхармония, на острите противоречия. Но релефното разкриване на тези явления, да речем, в литературата изобщо не изключва да бъде отразен в нея социалният, естетическият идеал, който се появява в различни исторически епохи и вънгува дълбоко хората. Значението на този идеал се опре-

деля не от неговото „присъствие“ във всяка творба, а от неговата важна роля в естетическото усвояване на света като цяло, по-специално от неговата функция в литературата.

И ако осветляването на социалния, естетическия идеал не е задължителна принадлежност на всяко произведение, принципът на съвършеното изразяване на идеите и образите е всеобщ принцип на художественото творчество. Това естествено се отнася и до изображението на непривлекателното, безобразното. В работата си „Искусството и общественият живот“ Г. Плеханов пише: „... Да нарисуваш *прекрасно* един старик с брада — това не означава да нарисуваш *прекрасен*, т. е. красив старик.“³ Това е безспорно така. Обаче отгук следва и другият извод: малко привлекателното, отблъскващото художникът се стреми да опише ярко, впечатляващо. В определена мяра това се отнася и до старостта, която с голяма впечатляваща сила е изобразил например Рембранд. Искусството остава прекрасно и тогава, когато отразява дълбоки недостатъци на човека, на неговия социален и духовен живот.

В различните видове изкуство има голямо значение ритъмът и симетрията като структурирен компонент, който тясно се докосва до началата на хармонията и вътрешната красота на произведението, до неговото образно съдържание. Без да говорим за музиката, където ритъмът е един от определящите фактори в постройката на музикалните произведения, той изпълнява много важна функция в театъра, киноизкусството, литературата. Публикувани са немалко статии, изследвания, които характеризират изразително ролята на ритъма в произведенията на много крупни майстори на словото. Особено голямо е неговото значение в поетическото изкуство.

Подчертавайки, че в поезията главното е мисълта, съдържанието, Л. Н. Толстой в късния период на своето творчество се отнася отрицателно към такива „украшения“ на поетическата реч като размера, ритъма, римата. В писмо до С. В. Гаврилов (1908), откликвайки на разсъжденията на своя адресат за стиховете, писателят заявява: „Аз изобщо мисля, че словото, което служи да изрази мисълта, истината, духовните прояви, е толкова важно нещо, че да примесваме към него съображения за размер, ритъм и рима и да жертвуваме заради тях яснотата и простотата е кошуство и толкова неразумна постъпка, каквато би била постъпката на орача, който, вървейки зад плуга, би правил танцувални стъпки, нарушавайки правата и правилна бразда.“

На Толстой му се струва, че размерът, ритъмът и римата пречат на поета да изрази вярно и цялостно това, което иска да каже на своите читатели. Несъмнено, че съвършеното овладяване на изразните средства на стиха представлява немалка трудност. Обаче поетите не искат да се откажат от тях. Свободният стих, който те понякога използват, все пак остава стих, по-специално поради това, че в него е запазен ритъмът. Поетите не искат да пренебрегнат потенциалните възможности на ритъма, размера, римата по тази много важна причина, че те увеличават изобразителната и изразителната сила на поетическото произведение, неговото съдържание, силата на впечатлението, което то произвежда върху читателите и слушателите. От тази гледна точка размерът, ритъмът и римата не само не са излишни украшения на поетическата творба, но са и много важни нейни съставни части.

В изкуството има немалко явления, които понякога са ни се стрували или ни се струват ненужни или поне незадължителни за него. Така на времето си кинематографът се е възприемал от някои доста авторитетни театрални дейци, негови опитни ценители преди всичко като техническа новост, чужда на истинското изкуство, като забава на неразвит вкус. По-късно някои видни режисьори

³ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, с. 270.

и теоретици оценяват използването на звука в кинофилмите като нежелателен процес, който може да нанесе сериозна вреда на изобразителните и изразните възможности на киноизкуството.

Нерядко се стига до съмнения относно целесъобразността на включване на музиката в спектаклите и филмите — не просто във вид на елементарна илюстрация към събитията, изобразени на сцената или екрана, а в качеството на важен изразителен компонент на сценичното действие изобщо. Изглежда, че за превъплъщението на жизнената правда, особено правдата на драматичните и трагедийните колизии, музиката съвсем не е нужна; нещо повече, тя като че ли пречи на нейното разкриване. Обаче творческата практика показва голямото значение на музиката като средство, което съществено задълбочава емоционалното напрежение на спектакъла, на филма, тяхната „заразителност“.

Силата на изкуството се заключава в това, че то увлича, грабва зрителя, читателя, слушателя. И това съвсем не е нещо второстепенно, нещо странично по отношение на неговите най-важни функции. Във всяко значително художествено произведение се съдържа или по-точно се реализира своя „свърхзадача“ — да предизвика у хората определени чувства, мисли, да им окаже емоционално, духовно въздействие. Това, разбира се, не означава, че истинският художник непрекъснато търси и използва някакви особени, допълнителни способности и средства в сравнение с тези, които изразяват неговия основен замисъл — допълнителни средства, за да „направи впечатление“ на читателя или зрителя. „Свърхзадача“ на произведението се осъществява с целия му образен строй, със съвкупността от различните му компоненти.

Всяка съставна част, всеки елемент на талантиливата творба — било то централен или второстепенен образ, отделен епизод или детайл, — вземайки участие в предаването на жизнената, психологическата правда, същевременно съдържа в себе си различен по размер емоционален заряд. В този голям оркестър, какъвто можем да си представим художественото произведение, на едни „инструменти“ е отредена голяма роля, на други — малка, едни звучат по-изразително и по-силно, отколкото други. Но творческата работа на оркестъра като цяло е подчинена на единна художествена цел — да предаде общозначимите идеи и образи, да предизвика дълбок отклик в сърцата на читателите.

В реалната творческа практика, разбира се, далеч не винаги се постига органично сливане на значителните художествени образи и емоционалната заразителност на творбата. Понякога бедното съдържание, мизерните мисли и чувства се допълват с различен род хитрувания с цел да повишат интереса на читателя, зрителя, слушателя към това, което им се поднася, да предизвикат тяхната емоционална реакция. Но това само потвърждава общия закон на художественото творчество — произведенията на изкуството са призвани да бъдат впечатляващи по цялата си вътрешна наситеност, включително и емоционалната. Съчиненията, лишени от чувства, студените, разсъдъчните, оставят равнодушни читателите, зрителите, не изпълняват своето предназначение. „Изкуството — пише И. Репин — трябва да бъде очарователно. Ако в него липсва този нектар на живота, то е нищо. И ние забелязваме, обичаме, интересуваме се само от тези цветя в душата на художника. Без очарование ние не виждаме, не помним и не можем дори да припомним към такъв псевдохудожествен предмет нашето внимание, отвърщаме се, скучаем...“

От друга страна, тази тема засяга в изказванията си и художникът П. Кончаловски. Той отбелязва: „Да взема просто това, което виждам, да действам като фотограф аз никога не мога: без постройка няма изкуство, а има само гол натурализъм, който аз считам заклет враг на изкуството, най-разрушната му болест. В първичното възприемане на природата неизбежно влизат и моите съображения в това живописно впечатление, което трябва да направи истинският

пейзаж. В този именно момент започва процесът на преодоляване на действителността, осъзнаването на всичко случайно, пречещо, извършва се концентрацията на виденото, която създава основата на художественото произведение. Същевременно се изсяняват основните съчетания от тонове, определя се водещата нота на колорита и съпътстващите я мелодии.⁴ Освен основната мисъл на художника за предмета на творчеството и неговата „свърхзадача“ в размислите на Кончаловски е интересна и връзката, която се установява между впечатленията от живописното произведение и водещата нота на неговия колорит, от „мелодиите“, изразени в него.

Такава са според мен най-важните „стихии“ на образното творчество, съотношенията помежду им. Обозначаването на основните свойства на естетическото усвояване на действителността позволява по-ясно да се характеризират различията между изкуството и науката, както и техните родствени черти. С тази цел обикновено се съпоставят художественият образ и понятието. Но такава съпоставка е малко оправдана. Понятието е съпоставимо с „първичния“ образ, който представлява копие на предметите, на явленията. Като имаме пред вид обстоятелството, че художественият образ е обобщение, той може и е целесъобразно да се съпостави със закономерностите и законите, които открива науката.

Ако се изразим обобщено — художественият образ и закон „слагат ред“ в заобикаляния ни свят. Докато законът установява неизвестните преди постоянни връзки между явленията, художественият образ концентрира в себе си различни черти и свойства на характерното, общозначимото. Единият проявява силата си посредством отдалечаването от много частни особености на обектите и процесите, другият — чрез обобщаването на многобагрения свят, потока на живота, посредством синтеза на човешките чувства, на красотата.

Законът е безличен. Той не търпи нито най-малки примеси на субективното. На свой ред художественият образ, както вече се каза, представлява съединение между обективното и субективното. Това съчетание у различните художници има различен характер. Понякога субективното или дори субективизмът преобладават, но това съвсем не е аргумент срещу самото съчетание. Извън субективното начало художественият образ не съществува.

Докато законът, неговото действие са еднозначни, художественият образ се характеризира с многозначност, с реална възможност за различното му възприемане. Еднозначността на закона се основава на постоянството на връзките, които изразява. Източник на многозначността на художествения образ е характерът на самия синтез на жизнените явления, на човешкия опит, които са изпълнени в него, също както и емоционалното отношение към действителността, съставляващо неотменимо свойство на образа.

Що се отнася до понятието, то не само не противоречи на някои видове художествен образ и преди всичко на онези, в които словото играе важна роля, но и широко се използва при създаването на различни форми на образа. Понятието, логическото мислене влиза органически по-специално в литературно-художественото творчество. Целият въпрос е там, какви са неговото място, роля в създаването, реализирането на художествените образи. Мисленето в образи не е отделено с непристъпна стена от логическото мислене. Техните различия покрай всичко друго са свързани с функцията на единия и другия способ „да подреждат“ света.

2

Изхождайки от наблюдения и факти, отнасящи се до развоя на изкуството, до различните му области, сумирайки изложеното преди, можем да кажем,

⁴ Кончаловский. Художественное наследие. Искусство, М., 1964, с. 32 (полч. — М. Х.).

че художественият образ е творчески синтез на общозначимите, характерните свойства на живота, на духовното „аз“ на човека, обобщение на неговите представи за същественото и важното в живота, възплъщение на съвършеното, на идеала, на красотата. В структурата на образа се намират в тясно единство синтетическото усвояване на околния свят, емоционалното отношение към обекта на творчеството, ориентирането към вътрешното съвършенство на художественото обобщение, неговата потенциална впечатляваща сила. Това единство в различните области на изкуството има свое особено съдържание, свой особен облик.

Към изказаните тук положения могат да бъдат предявени претенции в смисъл, че те не съдържат изчерпващо определение на различните страни и качества на художествения образ в отделните му видове. Тези претенции са донякъде справедливи. Но, първо, в една кратка формула е невъзможно да се изчерпа същността на такова сложно явление, каквото е художественият образ, както впрочем и на много други феномени. А после и сами по себе си тези общи положения се издигат не заради това, за да бъде характеризиран изцяло изучаваният обект, а най-вече с цел да се установят опорни точки за по-нататъшното разглеждане на проблема. В дадения случай е съществено това — дават ли тези разсъждения ориентир за плодотворно изследване особеностите на художествения образ. Предполагам, че на този въпрос може да се отговори утвърдително.

От по-широко осветление, както вече се отбеляза, се нуждае въпросът за *синтеза*, който се осъществява от художествения образ. И тук е необходимо да подчертаем, че образът винаги побира в себе си определен *комплекс* черти, свойства на живота, на вътрешния свят на човека. Това не е една обикновена съвкупност, а динамична спойка. На художествения образ често или дори винаги са му присъщи едни или други вътрешни контрасти и противоречия, чиито колизи *излизат* от действителността, от духовния живот на хората. Понякога тези противоречия достигат огромно напрежение. Да си спомним например пиесите на Шекспир и романите на Достоевски. Но въпреки всичко вътрешното единство на образа като творческо обобщение, неговите доминанти се запазват.

Това се отнася, когато говорим примерно за литературата, за художествени образи от най-различен род — реалистичен, митологически, класически, романтически, символически и т. н. Във всички тях изпъква неделимата спойка от комплекс на близки понякога едно до друго и същевременно различни помежду си свойства, често дори твърде контрастни. И дори тогава, когато майсторът възплъщава в героя като че ли една господстваща страст, за нейното впечатляващо изразяване са необходими други, съпътстващи и отсенащи я багри. Законът на светлосенките има в изкуството много важно, основополагащо значение. Комплекс от близки и нетъждествени помежду си, родствени и контрастиращи качества може да се види в художествения образ на различни видове изкуства.

Динамическата спойка на несходни помежду си свойства на образа се определя от неговата доминанта, или, иначе казано, от неговото ядро, което се ражда още в онзи период на творческа работа, когато се появява общият замисъл както на произведението като цяло, така и на съставлящите го компоненти. Замисълът на произведението, представите за неговите отделни части, мотиви и образи могат да се изменят, да се трансформират съществено, но първооснова на често продължителното формиране на образа е неговото ядро, към което клонят и се сливат с него едни или други негови качества. В периода на окончателното съзряване на творческия замисъл, а после в труда на писателя, живописеца, композитора художественият образ се задълбочава, обогатява, възможностите за неговото емоционално въздействие нарастват.

От тази гледна точка ми се струват необосновани широко разпространените мнения за типизацията и индивидуализацията като две самостоятелни и

при това съществено различаващи се помежду си явления на творческия процес. Източник на тези мнения са идеите на Хегел за необходимостта хармонично да се съчетае „духовно всеобщото“ и „сетивно единичното“. Но именно поради това, че художественият образ в различните стадии на своя растеж съдържа самобитни начала, неговото обогатяване, развитие е неправомерно да се свежда до типизацията и индивидуализацията, които освен това се зараждат до голяма степен обособено една от друга. Процесите на вътрешното изграждане на художествения образ са значително по-сложни, отколкото понякога ни се струва. В литературните жанрове например заедно с жизнените наблюдения на писателя, с претворяването им в неговото съзнание голямо значение има общата концепция на произведението, съотношението на отделния образ с другите характери, с образния строй като цяло. Опирайки се на жизнения материал, художникът „построява“ тези съотношения, но нерядко в стремежа си по-пълно да се убеди в справедливостта на своята творческа концепция, в дълбочината и правдивостта на едни или други характери той непрекъснато проверява тяхната истинност, обръщайки се към жизнения материал. В резултат от това често се стига до трансформиране не само на отделни образи, но и на концепцията на цялата творба.

Ето защо едва ли може разкриването на общозначимите свойства на човешкия живот, на неговия духовен мир да се разглеждат като своеобразно колекциониране на тези свойства по принципа: от едни срещнати на жизнения път хора писателят взема една характерна чертичка, от друг — следващата, от трети — още една и т. н., а в резултат се появява жив образ, тип. Но отделните черти не се сливат в единно цяло, ако не ги обединява ядрото на образа. Както показва творческата история на много крупни литературни произведения, дневниците и бележниците на майсторите на словото, доминантните начала на образа се осъзнават достатъчно ясно и се набелязват още при зараждането на замисъла на произведението, което естествено не пречи на измененията на образа и неговото ядро. Да си припомним например подробните предводителни характеристики на героите в черновите варианти на „Война и мир“.

Понякога неотменна особеност на художествения образ се смята *целостта* на отразената действителност. Под това обикновено се разбира такова изображение на главните черти на жизненото явление или на психологическото състояние, което създава многостранен, ясно осезаем, зрим техен облик. Стремеж към такова цялостно разкриване на действителността наблюдаваме у мнозина големи майстори. Но същевременно в световното изкуство и особено в световната литература на XIX и XX век доста отчетливо се разкрива тенденцията към отразяване на заобикалящия ни свят в неговите най-остри противоречия, в неговия реален, нерядко безобразен вид, да се изобрази действителността в различни проекции.

С принципите на непоколебимо-цялостното разкриване на живота влизат в противоречие например „непряко“ изображение у Толстой на герои и събития, похватите му да характеризира персонажите, жизнените явления, възприети през погледа на различни действащи лица в произведението. Тези принципи се нарушават и от пълната с контрасти обрисовка на характерите, на психологията на героите (по-специално „двойничеството“), която срещаме в романите и повестите на Достоевски. Други форми на обобщение, различни от цялостното отражение на живота, съдържа и многопластовата обрисовка на социалните типове у Салтиков-Шчедрин, широкото използване на реалистическата гротеска в неговото творчество. Във връзка с това е необходимо да изтъкнем, че сатирата изобщо се отказва да „съгласува“ своя подход към явленията от действителността с критериите на цялостното ѝ отражение. Асоциативното осветляване на живота, също както и параболата, притчата на свой ред не могат да бъдат причислени към явленията на пряко и цялостно разкриване на света, защото в тези похвати за творческо претворяване на действителността вътрешният смисъл на образа

се заключава в неговото съпоставяне с различни нейни процеси, отделени един от друг в пространството и времето.

В изкуството на XX в. нерядко се среща *със синтеза на раздвоението*, на смутеното съзнание и същевременно с използването на принципа на *разкъсаността* като основа на значителни художествени обобщения. Ще приведа само два примера. В паметника на О. Цадкин „В памет на разрушения Ротердам“ е представена фигурата на силно осакатен и дори не осакатен, а разтерзан човек или нещо такова, което само напомня за реални хора. Но тази фигура е изваяна с такава експресия, в нея е изразена такава сила на протест против войната, че композицията прави огромно впечатление. В стихотворението „За заседаващите“ Маяковски рисува сатиричния образ на любителите на непрекъснатите заседания, едната половина от които присъства на едно заседание, другата — на друго.

В деня
заседаний на двадцать
надо поспеть нам.
Повселе приходится раздвоиться.
До пояса здесь,
а остальное
там.

И този образ на „раздвоеността“ се отличава с жива, впечатляваща сила. Могат да възразят: но нали всяко обобщение на явленията, изразяващи раздвоеност, разпокъсаност изобщо не заличава известно вътрешно единство на художествения образ. Да, това е така. И за него вече стана дума. Без съмнение емоционалната доминанта на образа, неразривно свързаното с нея взаимодействие на неговите елементи обуславят живота, функционирането на творческото обобщение. Обаче вътрешното единство на художествения образ и неговата цялост съвсем не са едно и също нещо. Под цялост се разбира най-често хармоничното съчетание на отделните компоненти, съставляващи образа. Широкото разкриване началата на остра дисхармония в жизнените процеси, объркваността на съзнанието поражда нови черти в естетическото усвояване на действителността. От позициите на историческото развитие на художествения образ неговата класическа цялост не може да се признае като всеобща норма в изкуството.

Обаче различните видове и форми на образното разкриване на действителността изобщо не изключват *целостта на художественото* произведение като определена система от творчески обобщения. Към този род цялостност непрекъснато се стремят майсторите на изкуството в желанието си да постигнат единство на съдържанието, както и целеустремено емоционално въздействие на творбата. Единството, целостта на романа, на симфонията, на живописната картина са тясно свързани с техния общ замисъл, със „свръхзадачата“, която си поставят художниците. „Свръхзадачата“ — въздействието върху читателя, зрителя, слушателя — оказва своето важно влияние върху крайните резултати на творческия труд.

Вътрешната „разхвърляност“ на произведението намалява съществено неговата въздействиева сила. Колкото по-богат и по-разнороден е жизненият материал, вложен в основата на творбата, толкова по-широка и по-многообразна е гамата от чувства и настроения, изразени в нея, толкова по-ясно художникът осъзнава необходимостта от тяхното цялостно единство, толкова по-напрегната е работата по неговото постигане.

Понякога целостта на художественото произведение се разглежда като пълно и съвършено „подредяне“ на всички негови части и компоненти, „подредяне“, при което са невъзможни каквито и да било „отстъпления“ от всеобщата хармония... Категорията цялост — пише например М. Гиршман — се отнася не само

до целия естетически организъм, но и до всяка значима негова частица.“⁵ Но как от тази гледна точка да се характеризира например конфликтът, противоречията, които се разкриват в произведението, как да се оценят художествените образи, които отразяват дисхармонията на чувствата, смутеното съзнание? Очевидно, че целостта на творбата изобщо не предполага равнозначна цялост на всяка негова съставна част. Своеобразното единство на творбата се заключава в това, че тя често се изгражда тъкмо от нееднородни и нееднозначни по своя характер компоненти. Нещо повече, правдата на живота обикновено изисква да бъде нарушена всеобщата, абсолютната „подреденост“. И затова е толкова огромно значението на онази дълбока динамична цялост, която постигат крупните художници на словото в своите произведения.

Известно е, че съществуват много незавършени произведения. Между тях може да се посочи например повестта на Гогол „Иван Фьодорович Шпонка и неговата леля“. В съвременната литература се появиха много преднамерено незавършени съчинения. В случай, когато произведението не е чист експеримент или пряка спатация на читателя, авторът се стреми да изрази в него определено съдържание и поради това неговата незавършеност се оказва често само „привидна“. Тя е представена като един от многобройните способности, похвати на повествованието, който изобщо не противоречи на вътрешната завършеност на произведението. И това именно много ясно проличава в същата повест на Гогол.

Завършеността на художествените произведения има свои особености. Тя е ориентирана към творческото въображение на читателя, зрителя, слушателя, към тяхната интензивна умствена дейност. На художествения образ е противопоставена старателната описателност, пунктуалната номинативност. Той се стреми към максимална сила на естетическото въздействие при минимум използвани средства. Затова са толкова чести съветите на крупни художници на словото към начинаещите писатели — всемерно да се стремят да постигнат стегнатост, изразителност на повествованието. Неговата разлатост, отпуснатост, вялост — е страшен противник на художествеността. „... Най-голямото умение на писателя — отбелязва Достоевски — е умението му да зачертава. Който умее и който има сили да зачертае своето, той ще отиде далече. Всички велики писатели са писали изънредно стегнато. А главното — да не се повтаря вече казаното или и без друго на всички понятното.“⁶

От времето на Хегел е прието да се смята, че художественият образ — за разлика от понятието — има сетивен характер. Немският философ подчертава, че „изкуството се обръща към непосредственото съзерцание и има задача да възплъти идеята в сетивен образ, а не в мисловна форма. . .“⁷ За Хегел сетивните начала на художествения образ са били неразривно свързани с онези конкретни единични явления в живота, в обрисовката на които е възплътена абсолютната идея. Именно поради това, че духовното в художественото произведение се разкрива посредством конкретното, единичното, на образа — според Хегел — са присъщи сетивни качества.

Трябва да отбележим, че понятията „сетивни качества“, „сетивен характер“ на образа са доста неопределени. В тях се смесват „непосредственото съзерцание“ на предмета и това, което може да се нарече емоционален строй на произведението. Но тези явления далеч не са еднородни и не трябва да се смесват.

Обаче определяща в съжденията за сетивната природа на образа е мисълта за конкретно-предметната му основа. По-преди беше характеризирана илюзорно-

⁵ М. М. Гиршман. Целостность литературного произведения. — В: Проблемы художественной формы социалистического реализма. Т. II, М., 1971, с. 52 (подч. — М. Х.).

⁶ Ф. М. Достоевски. Писъма. Т. I, с. 381—382.

⁷ Г. В. Фридрих Гегел. Естетика в 4-х тома. Т. I, М., 1968, с. 78.

стта на категорията единично като важно начало в образното творчество. Невъзможността да се открие единичното в много сфери на изкуството ни кара не само да изразим съмнение относно верността на размислите на Хегел за сетивната природа на образа, но да направим опит да търсим други пътища за разрешаването на проблема.

Сега изглежда несъмнено, че изкуството е не само познание, обобщение на действителността, но и концентриран, впечатляващ израз на човешките преживявания, жива, стремителна енергия на чувствата. Емоционалната наситеност на художественото произведение се корени най-малко в два източника: първият — отношението на художника към обекта на творчеството, към реалния и мислимия свят. Трябва да подчертаем, че това отношение не може да се отъждествява със сетивното съзерцание на конкретното явление, на предмета. То не само е неизмеримо по-широко, но има друг характер, защото емоционалното отношение на художника към действителността е неотделимо от неговите мисли за нуждите и тревогите на света, от неговия стремеж към съвършеното. Второ — в емоционалната наситеност на художественото произведение съществено значение има също реализирането на най-разнообразни човешки емоции. Първият източник преобладава в изкуствата с изобразителен характер, вторият — в изкуствата на израза.

Отбелязва се вече, че емоционалната наситеност е присъща на художествените творби и тогава, когато няма и сянка на така или иначе отразени в тях единични явления. Такива са музикалните произведения от различни жанрове, архитектурни творби, в литературата иреално-фантастическите съчинения, произведенията, изградени върху митологическа основа, и т. н.

„Освободеният Прометей“ на Шели предава много изразително напрежението и сблъсъка на силните страсти, на конфликтите от космически мащаб. Сред действащите лица на трагедията са Океанидите — Азия, Пантея, Йона, после — Сянката на Зевс, Духът на Земята, Духът на Луната, Духовете, Ехото, Фавните, Фуриите. В развитието на действието, в разкриването на образното съдържание на произведението тези действащи лица изпълняват важна функция. Но, разбира се, за сетивна конкретност на тези образи, дори в условен план, не можем да говорим. Световното изкуство познава много произведения с аналогичен характер.

Същевременно е добре известно, че безстрастното, студено изображение на реални хора, събития, също както и на герои, плод на творческата фантазия, оставят читателя, зрителя равнодушни дори тогава, когато това изображение се отличава със значително майсторство. Оттук следва, че сама по себе си сетивната конкретност на действащите лица, явления, предмети, пресъздадени в произведенията, не „действа“. Решаващо значение имат тук други особености за образно осмисляне на света.

Крила на художествения образ, на художествената творба са мисълта, чувствата на майстора, с които са пропити всички съставни начала на произведението. Мисълта и чувствата на твореца придават на художествения образ неговата качествена определеност. „За заседаващите“ на Маяковски не рисува сетивната конкретност на явлениято, но стихотворението е наситено с емоционален патос. Съединен с релефно обрисуваните характерни черти на живота, той оказва идейно-естетическо въздействие върху читателя.

Емоционалното отношение на художника към действителността, разбира се, не може да се разглежда като възпълнена чиста субективност. При талантиливите майстори то се намира в жива връзка с реалните свойства на явленията и процесите от действителността, въпреки че тези връзки при различни обстоятелства могат да бъдат съвсем различни. Очевидно е, че емоционалното отношение на художника не е обикновено допълнение към пресъздадените от него

явления от действителността, а принцип на тяхното духовно, естетическо усвояване. Субективното тук се базира на обективното. На свой ред свойствата на изобразяването стават естетически значими величини само когато се слоят с мисълта, с емоционалната настройка, които художникът е отразил в произведението си.

В изкуствата от изразителната категория (например музиката, лириката) емоционалната наситеност на произведението в значително по-голяма степен, отколкото в изкуствата, в които преобладава изображението, зависи от обекта на творчеството. Това се дължи на обстоятелството, че обект на творчество в тези изкуства е сферата на човешките чувства. Превъплъщавайки преживяванията на хората, обобщавайки ги, крупното музикално произведение представлява сложно, вътрешно организирано единство от емоции, мисли, настроения. Но като твърдим това, съвсем не следва да предполагаме, че чувствата, изразени в музикалното съчетание и преживяванията на самия композитор, са тъждествени помежду си. Същевременно те не могат да бъдат и противоположни.

„Онези, които мислят — пише П. И. Чайковски, — че художникът-творец в моменти на *афекти* е способен чрез средствата на своето изкуство да изрази онова, което чувства, се лъжат. И тъжните, и радостните чувства се изразяват винаги, така да се каже, *ретроспективно*. Нямайки особени причини да се радвам, аз мога да се проникна от весело творческо настроение и, напротив, сред щастлива обстановка да създам творба, изпълнена с най-мрачни и безнадеждни чувства. С една дума, артистът живее двоен живот: общочовешки и артистичен, като тези два живота понякога не протичат едновременно.“⁸

Но и в случаите, когато композиторият предава обективно различни човешки преживявания вследствие на това, че разкриването им е подчинено на неговия творчески замисъл, пронизано е от идеите му, в музикалното произведение релефно изпква авторското отношение към света, към предмета, който изразява. Това отношение проличава ясно в особеностите на образния строй на музикалното произведение, в неговите водещи тоналности. Независимо от това, че обектът на творчеството в музикалното произведение сам по себе си оказва значително емоционално въздействие върху слушателя, то същевременно се съчетава динамически със съкровените мисли, чувства и стремежи на самия художник.

Представите за конкретно-сетивния характер на художествения образ са в близка връзка с идеите за неговата *нагледност*. Относно нагледността на образа се водят сравнително дълго време спорове. Към защитниците на нагледността принадлежат не само последователите на естетическите възгледи на Хегел, но и на възгледите на другите философи, учени, включително и на известния украински филолог А. Потебня. Докато Хегел базира нагледността на художествения образ върху обстоятелството, че абсолютната идея получава своето ясно осезаемо, възприемаемо със сетивата възплъщение в обрисовката на характеристиките, на предметната среда, явленията на околния свят, Потебня смята, че образът, поне що се отнася до литературния, има за основа първоначалната образност на словото. Потебня смята, че в своите източници всяко слово притежава образен смисъл, който впоследствие нерядко се заличава. Използуването на съдържателите се в словото образни начала съставлява според мнението на учения своеобразието на художествената реч.

Теорията на Потебня — при всичките си интересни наблюдения, които съдържат неговите трудове — ограничава разпространението на образността на лексикалната сфера, уподобявайки литературното произведение с отделната

⁸ П. И. Чайковский. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. VII. М., 1962, с. 314—315.

дума. В идеите на Потенция не може да се намери отговор за образа като общо явление за всички изкуства. Естетическата теория на Хегел има по-универсален характер; обаче нейната универсалност в оценката на нагледността на художествения образ — както впрочем и в редица други пунктове — не почива върху реални факти.

Безспорно в много свои форми, особено в живописата, скулптурата, киното, отчасти литературата, художественият образ притежава своя зрима осезаемост, нагледна убедителност. Но това съвсем не може да се твърди например за образите в непрограмните музикални съчинения. Слушателите, които започват да усвояват сериозната симфонична музика, първоначално се стремят да я възприемат в зрителни представи, нагледни картини. Но бързо се изяснява, че тези зрителни образи у различните слушатели никак не си приличат, имат субективен характер. И това е естествено, защото симфоничните музикални произведения, както и съчиненията от редица други жанрове нямат и такава цел — да постигат нагледност. Обаче силата на тяхното въздействие от това далеч не се намалява.

Нагледността не е характерен белег и на много литературни произведения. Тя далеч не е критерий за художественост например в лириката. Към нея изобщо не са се стремили романтиците, символистите. По-скоро обратното, те непрекъснато се стремят да избягват отчетливостта, видимата яснота на художествения образ, като постигат неговата впечатляваща изразителност посредством други методи. Много трудно е да говорим за нагледност на художествения образ по отношение на гротеската, сатиричната литература и др.

Нагледността като неотменим белег на образа и критерий за неговата значимост стеснява твърде областта на художествените явления, обеднява я. Това е такъв нормативен подход към образното творчество, който влиза в сълъкновение с реалните процеси на неговото развитие. Естетическото усвояване на света не приема натрапените му отвън задължителни постановки. А именно такива постановки нерядко се обявяват като неотменими всеобщи свойства на образното творчество.

В предшествуващите размисли вече се засегна темата за основните пътища и форми на възплъщението на художествения образ, такива като *изображението и изразителността*. Струва ми се, че е необходимо този въпрос да бъде осветлен малко по-подробно, изхождайки по-специално от това, че в съветската естетика е разпространено становището, според което изображението е главен способ за отразяване на действителността във всички видове изкуства. „Без изображение — пише например Е. Савостянов — няма предметно съдържание на изкуството, няма образ. Най-дълбоките идеи и чувства във великите произведения на класиката са изразени чрез изображението.“⁹ Изображението според мнението на автора може да бъде непосредствено или опосредствувано. Същевременно Е. Савостянов отбелязва: „Художественообразното отражение като действено-емоционален аналог на действителността в съзнанието представлява неразривно единство между изображението и изразителността.“¹⁰

Сходни положения развива и В. Днепров. Възражайки на поддръжниците на неизобразителния характер на музиката, той пише: „Някои наши критици смятат, че било непозволено да се говори за музикално изображение на живота. Съгласно с тяхното мнение музиката не изобразява, а изразява епохата. Такова противопоставяне на изразяването и изобразяването ни се струва решително невярно. От една страна, не само музиката, но и всички останали изкуства едновременно и изразяват, и изобразяват действителността... От друга страна, не можем да

⁹ Е. Савостянов. Единство познания и творчества в изкустве. Изобразительное искусство. М., 1977, с. 222.

¹⁰ Пак там, с. 221.

свържем понятието за изобразителността само със зрително-локализираната предметност. Нужно е терминът „изображение“ да се разбира по-широко, по-философски. Защо в същност се разрешава да се изобразява в зрителни образи, а се забранява да се направи това в звукови образи.¹¹ По-„философското“ схващане на категорията „изображение“ довежда В. Днепров до констатацията, че в някои отношения „музиката по-обстоятелствено изобразява действителността, отколкото дори живописата“.¹² Това само по себе си вече показва колко неясно, мъгляво В. Днепров тълкува понятието „изображение“.

Ако изхождаме не от мъглявите интерпретации на това понятие, а от неговото реално и достатъчно ясно съдържание, очевидно ни изглежда например, че непрограмната музика няма свой обект на изображение. Наистина какво изобразяват симфонията на Моцарт, Бетховен, Чайковски, цигулковите концерти, концертите за пиано на Бах, Бетховен, Шопен? Ясен и пряк отговор на този въпрос, струва ми се, че не са успели да дадат и най-компетентните изследователи на музиката и не са успели заради това, защото тези произведения не изобразяват, а изразяват извънредно сложния свят на човешките чувства и мисли.

В. Днепров подчертава, че не само музиката, но и всички останали изкуства и изразяват, и изобразяват действителността. Обаче тук пак възниква старият въпрос: а какви явления от действителността изобразява архитектурата, орнаментът, много творби на приложното изкуство? Поддръжниците на всеобщата изобразителност в изкуството старателно заобикалят тази тема, тъй като не са в състояние дори отчасти убедително да я осветлят. И това е естествено, защото архитектурата действително нищо не изобразява, а сама създава естетически значим предметен свят.

Наред с изкуствата на изображението съществува и конструктивно-пластическо художествено творчество, представено от архитектурата, от приложните изкуства. В известна степен също както и в музиката, в архитектурата играят голяма роля изразните начала. Обаче тук те са тясно свързани с нейните конструктивни качества, с онези съотношения на масите, обемите и пространството, които по замисъла и волята на архитекта придобиват естетически характер. Свообразието на архитектурата като изкуство особено очевидно показва, че стремежът на някои теоретици да сведат различните способности за естетическото усвояване на света само до изображението е свършено неправилен.

Съвременната наука е доказала убедително, че мощен източник за познание на света е не само зрението и слухът, но и осезанието. Дългите и сложни експерименти със сляпоглухонemi, много от които достигнали висока степен на духовно развитие, а някои от тях — и истински значителни успехи в творческата си работа, съвсем несъмнено доказват важното значение на осезанието като основа не само за разбиране на действителността, но и за формирането на човешкия интелект, за израстването на човешката личност, на нейните способности.¹³ Толкова по-неправилно е да се игнорира специфичната роля на слуха в познанието на света, значението на звука за изразяването на човешките чувства.

Всеки от основните типове естетическо усвояване на живота — изображение, изразяване, конструктивно-пластическото художествено творчество — се отличава с голямо вътрешно многообразие. Това особено се отнася до изображението. Та към него се числят такива, в много отношения различни видове художествено творчество, като литературата, изобразителното изкуство, театъра, киното. Съпоставяйки творческия труд на писателя и живописеца, И. Репин отбелязва: „... Онова, което художникът на словото може да изрази с две думи, за две се-

¹¹ В. Днепров. Проблемы реализма. Л., 1960, с. 175—176 (подч. — М. Х.).

¹² Пак там, с. 176.

¹³ Вж. по този въпрос статията на З. Иленков Становление личности: к итогам научного эксперимента (Коммунист, 1977, бр. 2).

кунди, живописецът не може да преодолее понякога и за два месеца, а на скулптора са нужни за това две години — толкова сложна може да бъде формата на предмета. Затова словото никога не може да представи формата в цялата ѝ осезателна пълнота. Точно така, както фабулата, разказът, диалогът, изводът и поучението не ще изразят никога никакви други изкуства освен словесното.¹⁴

Тази тема — съотношенията между художествената проза и живописата — е широко засегната в дневниците на Е. Дьолакроа. „Поета — пише той — го спасява редуването на изображенията, художника — тяхната едновременност. Пример: пред очите ми е птица, която се къпе в малка локва, образувала се след дъжда край водосточната тръба, която предпазва да не пръска от покрива; аз виждам едновременно много неща, за които поетът не може да спомене, не само да ги опише поради опасност да бъде досаден, да натрупа цели томове и при това да постигне само едно несвършено изображение.“

Е. Дьолакроа подчертава, че живописецът не само е способен да предаде поразителното богатство на детайлите, недостъпно за художника на словото, но и тяхното живо многоблагие. „Забележете, че аз улавям само мига: птицата се потапя във водата; виждам окраската ѝ, сребристите крилца долу, нейната лекота, капките вода, които тя разпръсква на слънцето и т. н. Тук изкуството на поета е безсилно.“ По-нататък Е. Дьолакроа изобразява много други детайли, които характеризират зримия облик на мига, побрал в себе си много различни елементи: „чаровното впечатление от надничашото слънце“, „от облаците, отразили се в това езерце“, „от зеленината в околностите“ и т. н.¹⁵

В изображението, както и в другите типове естетическо усвояване на света всяко от изкуствата се насочва към свой обширен кръг от теми и обекти от действителността, явления от духовния живот на човека, теми и обекти, които постоянно се изменят, използва се при това неизменно разширяващата се съвкупност от художествени средства. Общите начала, присъщи на различните видове изкуство, се съчетават с особени, специфични качества на всяка от сферите на образното творчество. Устойчиво-типичните свойства на естетическото осмисляне на живота се свързват с непрекъснато развитие на изкуството като цяло, на отделни негови области.

3

В своя генезис, в историческото си движение образното творчество е тясно свързано с различни явления на духовния живот на обществото. Понякога тук се наблюдават процеси не само на връзки и взаимодействия, но и на пряко проникване в изкуството на начала, присъщи на близки форми на творческата дейност. Често тези процеси са съдействували за развитието на изкуството, но понякога те са отслабвали силата и динамизма на образното творчество.

В първите етапи от човешката цивилизация изкуството се преплита с митологията. Техните генетически връзки са били закономерен процес в развитието на културата. Но наред с това именно създаването на изкуството като самостоятелна сфера на духовна дейност е важна степен на социално-културния прогрес.

В продължение на голям период от време, особено през Средновековието-изкуството се е намирало под силното влияние на религията, на църквата. Осво, бождаването му от тяхното властно въздействие обуславя появата на нови, прогресивни способности на естетическо усвояване на действителността.

По-късно се появяват контакти на изкуството с философията, които намират отражение в много литературни произведения, включително и в такива например

¹⁴ И. Репин. Далекое близкое. М., 1960, с. 324.

¹⁵ Эжен Делакруа. Из дневника 1843. — В: Мастера искусства об искусстве. Т. II. ОГИЗ, М.—Л., 1936, с. 313.

като философските повести на Волтер, „Фауст“ на Гьоте, „Жан Кристоф“ на Ромен Ролан, „Доктор Фаустус“ на Томас Ман и мн. др.

През различни исторически периоди, също както и в наше време изкуството влиза в тясно взаимодействие с обществено-политическата мисъл, с публицистиката. Плодотворно сътрудничество между художествените обобщения и публицистиката намираме в произведенията на Волтер, Дидро, Херцен, Салтиков-Шчедрин, Глеб Успенски, А. Франс, М. Горки, Маяковски и други крупни художници на словото. Изразителен пример за нахлуването на публицистиката в художественото творчество, което предизвиква различни оценки, са авторските отстъпления на Л. Толстой, неговите размисли за законите на историята във „Война и мир“.

Развивайки се в определена степен паралелно, изкуството и науката нерядко се намират в състояние на взаимодействие, което не им пречи да преживяват етапи на вътрешни противоречия и дори конфликти. Да си спомним как възприемат немските, френските и руските романтици съвременните им научни знания, отношенията на Толстой към науката, оценката му за нейната роля в живота на обществото, характеристиката, която дават на научното мислене символистите и т. н. Но дори и тогава, когато науката, по-точно отделни нейни области оказват непосредствено и достатъчно силно влияние върху изкуството, то невинаги може да бъде характеризирано еднозначно. Дарвинизмът породил цяла школа в литературата — натурализма. И ако основоположникът на натурализма Зола достига крупни творчески завоевания, впрочем далеч невинаги благодарение на това, че е усвоил принципите на дарвинизма, неговите последователи — золаистите — в редица страни оставят след себе си сиви, скучни, догматически съчинения, отдавна потънали в забрава. Но, разбира се, отношенията между изкуството и науката съвсем не се свеждат до такъв род явления. Между тях често се установява действено сътрудничество, убедителни примери на което наблюдаваме по-специално в наше време.

Тесните връзки между изкуството и близките области на духовна дейност дават положителни резултати обикновено тогава, когато те активно стимулират вътрешните съзидателни потенции на самата художествена култура, отразяваща тенденциите в развитието на историческата действителност, а не забавят развитието на образното творчество, не ограничават неговите възможности.

На международните творчески дискусии напоследък заема немалко място въпросът: образното творчество и митът, образът и знакът. По силата на това, че митът е най-старият „събеседник“ на изкуството, за него трябва да се говори най-вече, като се засягат темите за приятелите, съперниците и противниците на съвременното образно творчество.

Известно е, че митът е една от началните форми на осмисляне на околния свят от страна на човека, на неговите стремежи да разбере взаимовръзката между нещата и явленията. В мита са били скрити източниците на науката и изкуството. К. Маркс пише, че „гръцката митология е не само арсенал на гръцкото изкуство, но и негова почва“¹⁶. Чак до XIX в. митологическите образи заемат в изкуството, особено в изобразителното изкуство, значително място. Въз основа на митовите са създадени такива големи художествени обобщения като Прометей, Мефистофел, Антигона, Херакъл, Пенелопа, Орфей, Андромаха, Ифигения и мн. др.

При оценяване на митовите в съвременното художествено творчество нерядко малко се съобразяваме с това, че, първо, те са нееднородни по своето съдържание и своята функция. Наред с такива създания на народната фантазия, в които е възплътена мечтата на хората за тяхната несъкрушима сила, способна

¹⁶ К. Маркс и Ф. Енгелс. Сочинения. Т. 12, с. 736.

да преодолее каквито и да било препятствия, човешки бедствия, творби, отразяващи проникновени наблюдения над много явления в човешкия живот, у различните народи съществуват митове, изразяващи страх от заобикалящия ги свят, безсилието на човека пред страшните и непонятни събития, които стават в него. После често се изпуска из пред вид обстоятелството, че митовите не са само рожба на началните стадии на човешката цивилизация, те се създават и в по-късни епохи, интензивно се създават и в наше време. Към тях се отнасят например много митове, създавани от господстващите класи, включително митовите за общественото неравенство между хората като явление, заложено в самата природа на човека, за буржоазията като защитница на демократичните принципи, на справедливостта и т. н.

Без съмнение и в съвременната епоха митовите, създадени в дълбините на народната душа, могат да бъдат жив източник на художествено творчество. За това свидетелствува убедително опитът на латиноамериканските литератури, тясно свързани с фолклора, и отчасти опитът на някои литератури в Съветския съюз. Горещ защитник на насочването на литературата към мита е Ч. Айтматов. В статия, публикувана в „Литературна газета“ (29 март 1978), той пише: „Енергията на мита — това е, може да се каже, което храни съвременната литература с огромната първозданиа поезия на човешкия дух, мъжеството и надеждата. Докато белегистиката, толкова безсилно копиране, затваря човека в себе си, в бита, отчуждавайки го от грижите и тревогите на целия свят, то митът, съдържащ се в реализма и сам превърнал се в реалност за световъзприемането на човека — е свеж вятър, който оплъва платната на времето и литературата и ги насочва към безкрайните хоризонти на познанието на истината и красотата. Ако съвременната литература спре да обръща поглед към мита, легендата, ще спечели ли тя от това? Не съм уверен! По-скоро обратното.“

Ч. Айтматов е прав в това отношение, че съвременната литература не може и не трябва да се отказва от творческото използване на митовите, създадени от народа. В тях се крият немалко художествени възможности. Но същевременно едва ли трябва да се надценяват тези възможности, особено в смисъл на „обновление“ на съвременното художествено творчество. В отделните литератури в нашата страна се разкрива различен подход към народното творчество, пък и самото народно творчество далеч не е еднородно. И ако у самия Ч. Айтматов, Рътхеу, Шесталов и някои други съветски писатели намираме художествено интересно, удачно претворяване на националните митове, плодотворни опити от този род не можем да открием, доколкото мога да съдя, например в руската, украинската, латишката, естонската съветска литература. Може би само засега?

Обаче при всички обстоятелства не бива да забравяме, че много съвременни митове често служат на съвсем други цели, различни от тези, за които пише Ч. Айтматов. Те — имам пред вид митовите, създадени от защитниците на капиталистическия начин на живот — не само не насочват литературата и изкуството към широки хоризонти, по пътя на познанието на истината и красотата, но решително отхвърлят правдата на живота, като поднасят вместо нея утешителна, нерядко красиво скроена лъжа. Тези митове именно откъсват човека от „грижите и тревогите на целия свят“ и го тласкат в необятните простори на илюзиите.

Наистина няма не такава функция изпълняват безбройните романи, песни, филми, прославящи буржоазния ред, индивидуализма като принцип на човешкото битие, произведения, рисуващи идеализирани бизнесмени, менажери? Нима не получиха широко отражение във филмите, спектаклите, романите митовите за вредата, утопичността на социалната борба, за примиряване интересите на различните обществени групи и класи като единствено възможен път за развитие на обществото?

Известно е също, че масовото комерческо изкуство (пък и не само то) постоянно пропагандира мита за духовната, моралната непълноценност на т. нар. низши раси, по-специално на негрите, за превъзходството над тях на белия човек. Митологизацията на буржоазното изкуство, разбира се, не се задоволява с това. Може да се приведат немалко и други примери, които характеризират различните форми на този процес.

Мен обаче ме интересуват не само структурните различия на митовете, но и отношенията между образа и мита. Както вече се отбеляза, митът може да бъде основа на крупни художествени обобщения. Но същевременно той нерядко се оказва и първоизточник за условни обозначения на комплекси от идеи, далечни от действителността, даващи невярна представа за нея, първоизточник на знакови явления в изкуството. Такъв процес се наблюдава в произведенията на някои чуждестранни писатели, увлечени от митологията, включително и тези, които се числят към литературния авангард или неоавангарда.

Съвкупността от естетически знаци, които се разпространиха в съвременната литература, изкуство, разбира се, е много по-широка, отколкото посочените от мен митологически, или по-точно мистифициращи знаци. Съществуват например естетически знаци — стереотипи от най-различни видове, включващи в себе си стандартни действащи лица, „банални“ сюжетни схеми, набор от стереотипни похвати на изображение и т. н.

Близки до тези знаци са мъртвите естетически канони, които се реализират добросъвестно в произведенията понякога и на способни писатели, живописци, композитори. Използването на естетическите канони изобщо не е свързано с това, дали са формулирани в някакъв вид или, както се казва, „се носят във въздуха“. Извървените пътища, много пъти изпробваните похвати за претворяване на жизнения материал, похвати, превърнали се в шапма, затова са и опасни, защото усвояването им не представлява голяма трудност. А при най-малко любопитство, известна инертност те лесно съблазняват онзи, който се стреми към бърз успех, успех на всяка цена.

Шапмата в изкуството не е изобретение на някоя отделна епоха, тя действа активно в различни исторически периоди от време, тя „действа“ енергично и в съвременната художествена култура. Обаче нейното влияние може би по-силно се отразява в настоящето. Възможно е дори, че тук може да се почувствува опосредстваното въздействие от този процес на универсализация на живота, повишената роля на стандартизацията в различните сфери на обществения труд (само по себе си дълбоко прогресивно явление), който протича интензивно в съвременната епоха. В това, че един прогресивен по същество процес има отрицателни страни и последствия, няма нищо удивително. Такива са законите на диалектиката.

Обаче главно, струва ми се, не е в това. Благоприятни условия за поява на болестта, наречена „шапма на изкуството“, създават притъпяването на живота усещане за действителността, за нейното движение, което понякога се наблюдава и у опитни художници, забравянето на много важния принцип, че откриването на новото, на характерното в живота, яркото, впечатляващото им въздействие изискват вълнуващи, постоянни творчески търсения, които всеки път довеждат до постигането на неповторимото единство между съдържание и форма.

Едно или друго отказване от творчески търсения предопределя използването на отдавна известни способности и похвати на повествование, използването на намиращи се на конвейера както отделни „художествени“ детайли, така и цели блокове. Занаятчийското отношение към труда на художника и шапмата в изкуството са родни сестри. Положението се изостря още повече тогава, когато определящ стимул на авторовата дейност става комерческата сметка.

Изобщо не е никак случайно обстоятелството, че важна роля за създаването и разпространението на различни видове художествени щампи играе масовото комерческо изкуство, което е голям и много влиятелен отрасъл в индустрията на много страни от капиталистическия свят. Именно то — масовото комерческо изкуство — е главен доставчик на клиширани герои, стереотипни ситуации, един от източниците за формиране на стандартизирани естетически представи и вкусове. Несъмнено животът от време на време нахлува и в масовото комерческо изкуство, оказвайки своето неотразимо въздействие върху творческия процес. Но патосът на това изкуство е ориентацията към опростяване на естетическите потребности, настойчиво утвърждаване на кресливи, изкусно разкрасени естетически стандарти.

Мистифициращите естетически знаци заедно с естетическото клише се намират в състояние на вражда с живото, динамично-образно творчество. Поточно художественият образ е техен непримирим противник и когато той влезе в границите на своите „владения“, и в случаите, когато се оказва „в близост“ с тези естетически знаци.

Аз съм писал вече по въпроса за гносеологическите различия между художествения образ и естетическия знак, за отношенията между тях.¹⁷ Ако вземем областта на знаковите явления в изкуството като цяло, тези отношения съвсем не са прости и невинни, а свеждат до дълбоки противоречия. Но както и да оценяваме връзките между образното творчество и знаковите явления в художествената култура, няма никакви основания да твърдим, че цялото изкуство не е нищо друго, а представлява само едно разклонение на системата от естетически знаци. А между това, за да се обоснове това положение в чужбина, са написани много книги и статии, издават се специални списания.

Идеите за знаковата природа на изкуството се споделят от немалко учени-изкуствоведи, философи. И това е отражение на знаковия фетишизъм, който завладя значителен кръг идеолози с идеалистическа ориентация, отражение на по-широки теории за знаковостта на цялото човешко знание, на цялата култура. В моите работи „Семиотика и художественно творчество“, „Природа естетического знака“ са подложени на критическо разглеждане възгледите на т. нар. глобални семиотици в сферата на изкуството. Тъй като не смятам за целесъобразно да повтарям или видоизменям своите съображения срещу поддръжниците на всеобщата знаковост, отправям читателите, интересувани се от тази тема, към посочените мои трудове.

Сега бих искал да кажа нещо относно това, че идеите на глобалната семиотика понякога намират израз в призивите на художествения образ за особен род знак. В книгата „Морфология искусства“ М. Каган пише: „Доколкото предмет на изкуството е светът на ценностите, дотолкова художественият образ се оказва *ценностен знак*: именно *знак*, тъй като ценността за разлика от нейния конкретен материален носител може да се запечата само *изоморфно*, а не *адекватно*; и именно *знак на ценност*, тъй като изкуството ни разказва не за обективното битие на предметите, явленията или същността, а за очовечения свят, обърнат към човека...“¹⁸ По-нататък М. Каган характеризира принципите, по които са построени „образните знаци“ (с. 297) извън зависимостта от проблема за ценностите, придавайки на новото понятие общ характер.

М. Каган пренася образа и ценността в сферата на знаковите явления. И това е свързано с неговата идея, според която изкуството ни говори не за обективния свят, а за очовечения свят. Оказва се, че съществуват два в немалка степен

¹⁷ Вж. книгата ми Художественно творчество, действителност, човек (изд. 2, Советский писатель, М., 1978) — главите Семиотика и художественно творчество и Природа естетического знака.

¹⁸ М. Каган. Морфология искусства. Л., 1972, с. 282.

различни свята. Но такъв род удвояване на действителността не може да се признае за научно обосновано. Художествената ценност представлява от себе си не знак на образа, а качество на неговото съдържание, качество на обобщение, съдържащо се в него. Понятието „образни знаци“ се опитва да съедини несъединими начала и затова според мен не може да стане ефективен инструмент за научно познание. Стремещт към пълно сливане на образа и знака е своеобразна дан на модата.

Обаче научната мода сравнително бързо се променя. В известна степен паралелно със семиотическите изследвания на изкуството и в известна степен в противоречие с тях напоследък редица учени разработват теорията за художествения текст и текста изобщо. Въпросът за знаковостта на явленията на изкуството, културата в тези нови теоретически постановки се измества на втори план. Тези работи не засягат пряко и непосредствено проблемите на художествения образ. Техните автори изобщо не признават естетическото усвояване на действителността, нейното творческо отражение в произведенията на изкуството. Именно поради това новите теоретически постановки по своята същност съдържат отрицание на образа като важна особеност на художественото творчество, насочени са против него.

Важен признак на художествения текст, както впрочем и на текста изобщо, от позициите на неговите теоретици е значението, което той притежава, информацията, която съдържа. Някои философи, лингвисти и изкуствоведи вече неведнъж се опитваха да пренесат механически общите изводи на теорията на информацията върху явленията на литературата и изкуството. Информационната естетика не се оправда като цяло. Сега се предприемат нови усилия и трябва да предпологаме с предишния успех — усилия в тази насока — изцяло да се включи изкуството в сферата на влияние на теорията на информацията независимо от това, че художественото творчество решително се съпротивява на това.

По-решително, отколкото преди изследователите на художествения текст унифицират различните видове изкуство. Своеобразието на всяко от тях по същество не играе никаква роля в теоретическите им построения. Разглеждат се само някои най-общи черти, които съвсем не определят спецификата на изкуството като цяло. Но не стига това, художественият текст сам по себе си се оказва само видимост. Той се разтваря в текста изобщо, по който може и трябва да се оценяват не само всякакви творения на човешките ръце, но и предметите, природните явления и дори самият човек, доколкото всичко това носи със себе си една или друга информация. При такъв подход понятието художествен текст губи всякакво значение. С немалка последователност теоретиците на текста зачеркват специфичните свойства на художествената дейност.

Между това изкуството съвсем не може да бъде сведено до информация, дори разбира на широк смисъл. Сложните чувства, емоции, изразени в художествените произведения, хармонията и красотата, органически присъщи на изкуството, не могат да се характеризират в понятията и категориите на информационната теория. Важно е да се подчертае следното: докато информацията клони към еднозначност, художествените творби, както това вече се каза, притежават многозначност.

Изследванията на различни сфери на човешката дейност, също както и познанието на природните явления не могат да бъдат сполучливи, ако се ограничат с изясняване на най-общи качества, присъщи на нееднородните процеси, ако те наред с общите качества не разкрият спецификата на определена група явления.

Игнорирането на художествения образ, признаването на художествените произведения за прости пазители на информация безкрайно обедняват художествената култура. За щастие това става само на теория! В реалното си битие

съвременната литература и изкуство се развиват успешно, преодолявайки препятствията, вътрешните трудности, развиват се въпреки множеството теоретически концепции относно всеобщата знаковост на явленията на художествената култура, качества и особености на текста.

По-рано вече стана дума за съотношенията между изкуството и науката, за техните взаимовръзки. Тук е необходимо да се спрем на възгледите, общият смисъл на които се заключава в това, че в днешно време — време на най-крупната по своите мащаби научно-техническа революция, вътрешните възможности на художествения образ в значителна степен били изчерпани или близко до това. Оттук възниква според мнението на някои теоретици влечението на съвременното изкуство към науката, към използването на нейните методи, влечение, което сякаш все по-силно и по-силно се проявява в различни области на художествената култура. Разработват се различни модели на процеса за унифициране на изкуството и науката, включително и модели за взаимното им сближаване. Ето един от тях. В статията „Наука — реалност — роман“ А. Зверев пише: „... Извършва се сближаване на *методите* на научното и художественото познание. Нерядко този процес се оприличава на улица с еднопосочно движение, отбелязва се все по-големият интерес на изкуството към принципите на изследване, изработени от хуманитарните дисциплини, и по-малко очевидното, но *безусловно* въздействие на концепциите на съвременното естествознание — особено на биологията и физиката. В действителност движението е двупосочно, макар и в обратно направление — от изкуството към науката, — явно не толкова интензивно.“¹⁹

Тези твърдения имат чисто умозрителен характер и поради това са бездоказателствени. Преди всичко никой от критиците, философите и учените-естественици не е привел — колкото и това да е било желателно — никакви факти, които да свидетелствуват, че хуманитарните и естествените науки в своята изследователска практика използват методите на изкуството. Но ако такива факти не съществуват (а това е несъмнено), всякакви теоретически умозаклучения поне за сближаването на науката с изкуството са лишени от реален смисъл.

Обаче не съществуват също и факти, които да потвърдят сближаването на *методите* на изкуството с методите на научните изследвания. Очевидно е, че съвременните научни концепции са оказвали и оказват значително влияние върху майсторите на изкуството, върху техния мироглед. Те — тези концепции — така или иначе се отразяват и в техните художествени обобщения. Но това не означава, че те са усвоили научния метод като път и способ на художественото творчество.

Защитниците на всемерното сближение на изкуството и науката, подчертавайки неговото голямо положително значение, не могат обаче да кажат нещо поне отчасти ясно относно това, какво представлява или ще представлява от себе си изкуството, овладяло научния метод. Главно — ще запази ли то своите качества като дълбоко своеобразна област на духовна дейност на човека или ще се превърне в прост илюстратор на научни идеи? Следва да се признае за повече или по-малко несъмнено, че ако изкуството загуби образната си специфика, своя метод, това ще го доведе до постепено му отмиране.

Обаче, ако съдим по всичко, такава перспектива не заплашва изкуството. След Хегел в продължение на XIX и XX в. нееднократно са били изказвани хипотези за упадък на изкуството, за предстоящото му или извършващо се изместване от науката. При това често се издига този аргумент, че невиджаните завоевания на разума правят излишни този „несвършен“ израз на човеш-

¹⁹ А. Зверев. Наука — реалност — роман. — Вопросы литературы, 1979, бр. 3, с. 128 (подч. — М. Х.).

ката мисъл, каквито са произведенията на изкуството. Но тези вулгаризаторски идеи бяха решително отхвърлени от социално-културното развитие, от мощното развитие на художествената култура. Духовните потребности на човека, които изкуството е призвано да удовлетвори, не могат да намерят и не намират истински „отклик“ в други области на интелектуалната дейност на хората. В този смисъл изкуството е незаменима, органическа част от социалното битие на човека.

Следва да се подчертае обстоятелството, че изкуството непрекъснато се обогатява с нови способности и средства за образно усвояване на света, средства за въздействие върху духовния живот на хората. Този процес, макар и фрагментарно, беше показан в предшествуващите глави, посветени на еволюцията на художествения образ в литературата. Непрестанното развитие и обогатяване на образното творчество е едно от убедителните свидетелства за неговата сила, за възможностите, които са му присъщи.

Но освен това необходимо е да отбележим, че тези възможности нерядко до голяма степен се увеличават именно благодарение развитието на науката и техниката. Та самата поява на един от най-мощните видове съвременна художествена култура — киноизкуството — се дължи на завоеванията на научно-техническата мисъл. И разширяването на средствата на неговото идейно-художествено въздействие върху зрителите в немалка степен също така е свързано с крупните научно-технически постижения (звук, цвят). В известна степен близки до това явление се наблюдават и в телевизията, която не само се налага като средство за информация, но оказва своето влияние и върху образното творчество.

Несъмнено е, че науката не е съперник на изкуството, а негов съратник и често неопенен помощник. Този плодотворен процес на тяхното взаимодействие, който се извършва в различни исторически периоди, протича успешно и в наше време. Но той се заключава не в тяхната унификация, не във взаимния обмен на творчески методи, а в тясно сътрудничество, имащо за цел социалния прогрес, развитието на човека, на неговите духовни сили.

Бъдещето на изкуството в много отношения зависи от настоящето. Творческите възможности на изкуството не намаляват, а се увеличават. Влиянието му не намалява, а расте. И това особено ясно личи в социалистическите страни.

Като непрестанно се развива и обогатява, художественият образ включва, обобщава огромното богатство от явления на действителността, стремежите, емоциите на човека, неговите представи за света, неговите обществени и естетически идеали. Художественият образ концентрира в себе си колосалния социален, духовен опит на хората, излъчва творческа енергия, която е мощно стимулиращо начало в развитието на общественото съзнание.

Хоризонтите на художествения образ, сферата на неговото действие — това е и съвременният живот на човечеството в цялото му безкрайно разнообразие, това е и историята с нейните завоевания и драми, това е и бъдещото общество, в което прониква човешкият взор, това е светът на бурната съпротива на новото и пламенните стремежи на хората към преобразяване на социалния ред и на самите себе си, изграждането на справедлив обществен строй. Хоризонтите на художествения образ — това са необятните простори на живия живот, на творчеството, на съзиданието.

Превод от руски: М. Блажева